

Maxová, Pavla

"No reiser me heimanfrå" : om reisemotivet i Tarjei Vesaas' roman Sandeltreet

Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik. 2011, vol. 16 [25], iss. 1-2, pp. [19]-33

ISBN 978-80-210-5595-7

ISSN 1803-7380 (print); ISSN 2336-4408 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114753>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PAVLA MAXOVÁ

„NO REISER ME HEIMANFRÅ“
OM REISEMOTIVET I TARJEI VESAAS' ROMAN
SANDELTREET

Abstract:

This paper focuses on the motif of the travel in the 1933 novel *Sandelreet* by the Norwegian writer Tarjei Vesaas. Vesaas' literary works are usually divided in two groups, the early psychological one and the later symbolist one, with the novel *Kimen* representing a turning point between the two. Chronologically, *Sandelreet* belongs to the earlier group, but the symbolic weight of the central motif connects it to his later career. Throughout the novel, the travel serves, among other things, as a richly developed metaphor for both life and death. There are many allusions to the medieval Norwegian visionary poem – *Draumkvedet*. The motif of the travel is analyzed in relation to the particular characters in the novel and in the context of the scholarship on Vesaas' poetry.

Nøkkelord/Keywords:

reisemotiv, symbol, Terjei Vesaas, Sandelreet, tid, rom, død, Draumkvedet, visjonsdiktning

Reisemotivet er et av de mest sentrale motivene i Tarjei Vesaas' forfatterskap. På samme måte som for eksempel fuglen, treet, og huset får reisemotivet vanligvis en sterk symbolsk betydning hos Vesaas. Reisen som symbol er dessuten en viktig del av kulturen vår. Brukt symbolsk finner vi reisemotivet blant annet i mytologi, og religion. I litteraturen har ofte reisemotivet en sentral plass. Udo Becker forklarer reisen som en symbolsk parallell til livet selv¹. Med begynnelsen, midtdelen og avslutningen, ligner reisen et liv, med fødsel, midt-etappe når man vokser og eldes, og til slutt døden.

Reisen har vært et hyppig motiv i skjønnlitteratur helt tilbake til urtiden slik vi for eksempel ser i Homers *Odysséen*, og Dantes *Divina Commedia*. Påfallende ofte møter vi reisen i Vesaas' forfatterskap også. Ved å kaste et blikk på Vesaas' bibliografi finner vi noen eksplisitte eksempler på reisetematiseringen:

¹ Becker, Udo. *The Continuum Encyclopedia of Symbols*.

Fars reise, diktene „Reisa“ og „Vegen“ fra diktsamlingen *Liv ved straumen*², og mer implisitt i for eksempel: *Lykka for ferdesmenn*, men også i mange andre verker spiller reisemotivet en sentral rolle: *Signalet*, *Brannen*, *Is-slottet*, *Sandel-treet*.

Reisemetaforen er blitt undersøkt i Vesaas' poesi av Steinar Gimnes i hans artikkel „Ved den vanskelege vegen“³. Reisen som en bevegelse i rom impliserer også tanker om romlig ordening i hans verk. Tor Ulven skriver om tre retninger „i det vesaaske landskap“ i poesien hans: oppover, horisontalt og nedover⁴. Det som interesserer meg mest, og som ikke har vært undersøkt så mye, er reisen i prosaen hans.

Reisen innebærer i seg selv et latent bilde av hjemmet som ble etterlatt, og kanskje blir nådd igjen. Å dra avgårde betyr å forlate hjemmet, og dra til den store, ukjente verden. Forholdet mellom hjem og verden spiller en viktig rolle hos Vesaas, særlig i romanen *Sandel-treet* (1933). Hjemmet er det nære og kjente rundt en, og verden er, som uttalt i romanen: „det du ser og mykje meir“⁵. Hjemmet er altså en del av større omgivelser: „Verden var stor og vid *rundt ikring*“⁶. Det som skaper kontrast i romanen *Sandel-treet*, er det som knyttes som attributter til hjemmet på den ene sida og verden på den andre. Siden reisen som nevnt er en bevegelse i rom og tid, vil jeg i denne analysen tenke på romanuniverset særlig i kategorier av det romlige og temporale. Og her ser vi kontrasten klart: Hjemmet er statisk, verden er dynamisk, hjemmet er forestilt som et punkt, verden som en linje, eller mer presist en hel samling av linjer som strekker seg fra punktet „hjemmet“ i forskjellige retninger. Når barna tenker på hva som er „ifrå verden“, finner de på eksempler som stort sett er lineære og dynamiske – „fuglar som *fauk* høgare enn alle andre fuglar“, „storbekken burti dalen, den *kom* einstad frå og *reiste* einstad til“ samt med telefontrådene og ikke minst landevegen „som *førde* verden forbi so ein fekk sjå honom“, landevegen „der alle bilane *surra*“⁷, som var „som ei breid stripe av *hendingar* og *røslé*“⁸. Her har vi lineære enheter som fugleflukt, bekk, tråd eller veg, som alle i sin betydning impliserer bevegelse fra et sted til et annet, og det er en fugl, et vann, en lyd eller biler som forestiller det dynamiske.

Det som tilhører hjemmet er derimot tydelig beskrevet som statisk – det er først og fremst mora som er „*nedklembd*“⁹ og ansiktet hennes er „*stivna* i ein

2 Tarjei Vesaas. *Liv ved straumen*, 1970.

3 Gimnes, Steinar. „Ved den vanskelege vegen“. *Mot-skrift*, hefte 1&2, 1988, s. 32–47.

4 Ulven, Tor. „Hjem til det ukjente“. *café Existens*, hefte 3/4, 1988, s. 77–87.

5 Tarjei Vesaas. *Sandel-treet*, s. 15.

6 Ibid., min kursiv.

7 Ibid., min kursiv.

8 Ibid., s. 16, min kursiv.

9 Ibid., s. 10.

lang stir¹⁰. Det er barna som *sitter* ved gjerdet og *ser* på bilene¹¹ og far som *sitter* på kammerset sitt og *skriver*.¹² Altså er hjemmet utpreget statisk, og familiemedlemmene framstår som påfallende lite aktive. Faren har som intellektuell en vanskelig posisjon i bygda, jobben hans aksepteres ikke, og det at han ikke jobber manuelt som de andre, er sett på som et handikap. Det er også grunnen til familiens isolasjon i bygda. Særlig barna føler det som stigmatiserende; „Hadde far arbeidt som andre folk med reallt arbeid med hendene, og vore jamgod med andre, so ville dei vore med i leik og kameratskap av fullt hjarta.“¹³ Dette er barnas og særlig Egils synspunkt; „Far *var* bliven minka i verd“¹⁴, og det Egil føler, er skam. Skammen gjør hjemmet til et meget passivt og statisk rom: „Alt utanum huset og hagen vart verande framandt på den visen. Der utanfor var marker, skog, åsar og myrar, liv og skiftande onner – men det vart verande ukjendt, ein drog seg inn i seg sjølv fyrebils og venta og venta på eitkvart.“¹⁵ Det å *vente* på noe viser seg som veldig viktig i romanen, nesten essensielt. Ventingen er statisk i rommet, men foregår i tid: „Med ein venta vaks ein. Tidi gjekk og gjekk og vart avrunda til fulle år. Kva tru mor gjorde! Venta ho?“¹⁶ I så statiske omgivelser som det isolerte hjemmet forestiller her, tematiseres tiden med all sin grusomhet. Og det tidsløpet betyr for et menneske, er først og fremst en slags dødsbevissthet og dødsangst. Mens tida går, nærmer man seg uunngåelig døden. Det kan godt være grunnen til Hildes krise. Med denne tidsfornebbelsen kommer hun til den overbevisning at hun kommer til å dø snart.

Romanen handler om to slags reiser, en indre reise som i Hildes tilfelle ligner på en symbolsk overgang til dødsriket, og en ytre reise familien egentlig drar på. At reisen ikke bare er noen vanlig tur, men mer en åndelig ferd, går fram av at faren er nødt til å sette huset i pant – det vil si at de etterlater sine jordiske eiendommer. Betydningsfull er også selve avreisen: den tilkalte bilen tar bare koffertene deres, Hilde vil helst *gå* hjemmefra. Huset er satt i pant, tingene blir kjørt bort og de forlater hjemmet gående, lette, som om de var vandrere eller pilegrimer. Reisen kan også tolkes til å ha en religiøs dimensjon, idet en kvinne i høy graviditet vandrer til fots, og søker husly hos fremmede for å føde barnet sitt der.

Det jeg kaller et statisk og dynamisk element i romanstrukturen henger tydelig sammen med Steinar Gimnes forklaring av hovedkreftene hos Vesaas: „Spennninga mellom den vertikale og den horisontale orienteringa eller reisa,

10 Ibid., min kursiv.

11 Ibid., s. 15–16, min kursiv.

12 Ibid., s. 17, min kursiv.

13 Vesaas, Tarjei. *Sandelstreet*. s. 21.

14 Ibid., s. 19.

15 Ibid., s. 21.

16 Ibid.

representerer ein sentral tematisk konflikt i Vesaas' lyrikk og også hans øvrige forfatterskap. (Fuglane og Is-slottet, t. d.). Verdiane på vertikalaksen blir farlege på eit stadium av fordjupinga.¹⁷ Tor Ulven skiller på den vertikale aksen til og med mellom orienteringa oppover og nedover: oppover med moralsk kraft og nedover med destruksjon og dødslengsel.¹⁸ Særleg retningen nedover kan vi tydelig se i *Sandeltreet*: Hilde er „nedklembd“, faren „var bliven minka i verd“. Steinar Gimnes hevder også at:

...det er som oftast knytt ein verdiambivalens til den vertikale orienteringa. Den betyr både rik oppleving, innsikt og død. Når Vesaas i enkelte tekster sjaltar ut det eksistensielle kravet [...], er subjektet alltid barn (Matis, 37-årig „barn“ i Fuglane, Unn, 11-årig jente i Is-slottet) [...], aldri det vaksne, sosialt ansvarlege mennesket.¹⁹

Men Hilde representerer også eksistensielle krav, hun er på den farlege veien *nedover*, selv om hun som mor og gravid kvinne skulle være nettopp „det vaksne, sosialt ansvarlege mennesket“. Kanskje kan dette være grunnen til at romanen provoserte mange da den kom ut. Det at hovedpersonen bryter sin sosiale rolles forventninger og hengir seg til dødsdriften, selv om hun først og fremst skulle være ei mor. Her ser jeg en tydelig allusjon til Ibsens drama *Et dukkehjem*, der Nora i sluttscenen bestemmer seg å forlate hjemmet og reise bort fra familien. Som et dukkehjem representerer hjemmet i dramaet åpenbart det statiske, ei dukke uten krefter betyr det passive. Å forlate et slikt hjem betyr å dra på den horisontale aksen til fordel for det dynamiske og aktive. Nora provoserte også mange i sin tid. Mange stilte et sosialt krav til henne. Hun som mor skulle føle et sosialt ansvar og først og fremst fylle sin morsrolle. Hilde tar familien sin med seg, men bare på den horisontale aksen, på den vertikale er hun alene og lar ingen følge seg. Det viser seg når hun etter hvert avviser de andre, hun vil ikke lenger at de passer på henne når tungsinnet kommer over henne med full kraft.

Roman *Sandeltreet* regnes til den første delen av Vesaas' forfatterskap, den mer eller mindre realistiske. Litteraturteoretikerne betrakter romanen *Kimen* (1940) som overgangen til den mer symbolske og eksperimenterende etappen. Det å lese *Sandeltreet* som realistisk bygdeskildring er derimot problematisk. Samtidskritikken boken mottok bekrefter dette. De som leste romanen realistisk, dømte den hardt, skriver Olav Vesaas i sin biografi om Tarjei Vesaas²⁰. Han siterer bl. a. Johs. A Dales melding om *Sandeltreet*. Etter Dales mening blir Vesaas „ikkje berre original lenger, han er rar.“ Morskikkelsen kjennes „uklar“

17 Gimnes, Steinar. „Ved den vanskelege vegen“. I: *Mot-skrift*, 1&2, 1988, s. 39.

18 Ulven, Tor. „Hjem til det Ukjente“. I: *café Existens*, 3/4, 1988, s. 78.

19 Gimnes, Steinar. „Ved den vanskelege vegen“. I: *Mot-skrift*, 1&2, 1988, s. 41.

20 Vesaas, Olav. *Løynde land. Ei bok om Tarjei Vesaas*. Cappelen, Oslo, 1995, s. 157.

til og med for kona hans, forfatteren Halldis Moren Vesaas²¹. Andre var enda strengere: „Det er noko tøv at ei svanger kvinne kan kjenne det sikkert på at ho skal døy.“²² Men man kan ikke bruke psykologiske kriterier på romanpersonene så automatisk som om de var mennesker utenfra romanuniverset, og man skal ikke lese en ikke-psykologisk roman fra et psykologisk synspunkt. Jeg tror at Dag Solstads kommentar til roman *Kimen* også kan knyttes til *Sandelreet*, selv om Solstad selv setter en tydelig grense mellom *Kimen* og Vesaas' tidligere romaner:

...forma i *Kimen* ikke er noe *brudd* med realismen, men en *utvidelse* av den, og at den korresponderer med realismen, slik at den samtidig er en roman på to plan [...] Den tradisjonelle realismen Vesaas hadde betjent seg av i nærmere tjue år og skrivt femten bøker innfor, var ikke i stand til å uttrykke dette. Det som ligger under. Det som det ikke er direkte språk på, bare bilder for. Et hemmelig liv under det sindige, arbeidsomme bondelivet i Vinje sokn...²³

På overflaten handler romanen om en psykisk krise, som kommer over Hilde når hun er gravid med det tredje barnet sitt. Hun får en fiks idé om at hun kommer til å dø ved barnets fødsel. Før hun dør vil hun gjerne se så mye som mulig av verden, og derfor reiser hele familien avgårde og vandringen starter. Fra et psykologisk synspunkt er dette en ganske utrolig historie, og leseren kan nok kjenne sterk aversjon mot en egoistisk mor. Man kan stille mange pedantiske spørsmål: Hvorfor drar en gravid kvinne ut i verden? Hvorfor lar hun mannen sin bruke alle pengene på denne eneste reisen uten å tenke på familiens (og det ufødte barnets) framtid? Hvorfor sliter hun seg ut på veien og risikerer sin (og barnets) helse ved å sove midt i skogen? Mye av det som skjer på veien, blir også ubegripelig. Hva er det som skjer mellom Hilde og lille Ingeborg på toget, hva skyldes dette uforståelige forholdet? Hvorfor stivner alle i dansesalen og står som lammet når hun kommer inn blant dem som om hun bærer et merke på seg?

Men leser vi romanen med en større åpenhet for en mulig symbolsk betydning, får romanen plutselig en mye større og bredere sammenheng med Vesaas sin poesi, de andre romanene hans, men også med alminnelig litterær-mytilogisk kontekst – ved siden av Bibelen særlig *Draumkvedet*.²⁴ I denne kontekst

21 Ibid., s. 158.

22 Ragnvald Skrede, sitert etter Gimnes, Steinar. „Tid' og ,tilvere' i Tarjei Vesaas' roman *Sandelreet* (1933)“. I: Gimnes, Steinar (red.). *Kunstens fortrolling. Nylesingar av Tarjei Vesaas' forfatterskap*, LNU, Cappelen, s. 24.

23 Solstad, Dag. „Mors stille arm/ når langt utover/ gravkammeret i Vinje./ I sol./ toreslag/ og frost.“ I: Heggelund, Kjell – Skjøsberg, Simen – Vold, Helge (red.). *Forfatternes Litteraturhistorie*, bind 3, Gyldendal, Oslo, 1981, s. 243–244.

24 Sammenhengen mellom *Sandelreet* og *Draumkvedet* har blitt diskutert i Vesaasseminaret ved

sten får reisemotivet en mye rikere betydning, og det vil jeg nå undersøke mer grundig.

Reisen som overgang til dødsriket

Vandringen i *Sandeltreet* betyr som nevnt over, først og fremst et farvel med denne verdenen for Hilde, og en overgang til „den andre heimen“: „...dette var *ikkje den vanlege heimen* som ein kjende, mor drog til seg noko framandt, noko langt burtanfor det ein skyna.“²⁵ Dette er en allusjon til *Draumkvedet*²⁶, hvor denne verdenen står i motsetning til „det andre tilværet“: „Sæl er den i *fødesheimen*,/ den fatige gjev’e braud;/ han tarv ikkje ræddast i *andre heimen*/ for lide nokor naud.“²⁷ Eller fra et annet sted: „...fader og moder, dei unte honom vel/ frå han kom i *denne heimen*.“²⁸ På veien til dødsriket i *Draumkvedet* må man komme seg over Gjallarbrua. Navnet finnes også i Den yngre Edda og viser til den mystiske elven Gjöll.²⁹ Også i *Sandeltreet* er ei elv et viktig motiv. I løpet av reisen sin kommer familien til ei elv: „Um litt var dei komme til den elvi att. Han [far] hadde ført dei til der ho gjekk stilt på flate skogmoar. Her var ho vid som eit vatn, men med tydeleg straum i – ein såg kor ho reiste utan ein einaste ljoð. Den som hadde høyr’t um andre heimar måtte tenke på slike.“³⁰ Altså assosiasjonen mellom vann og dødsriket er lik både i *Sandeltreet* og *Draumkvedet*.³¹

Med den glidende, dødstyle elva foran seg tenker man på døden, som et forsvar mot dødens tiltrekking sier dattera Margit høyt, uten en åpenbar sammenheng, navnet til det ennå ufødte barnet: Livind. Barnet mora bærer på, som

Universitetet i Tromsø. Jeg deltok i seminar „Tarjei Vesaas’ romankunst“ holdt av professor Lisbeth P. Wærp i våren 2008, og mange poenger i kapittel „Reisen som overgang til dødsriket“ er basert på diskusjonene som foregikk i seminaret.

25 Vesaas, Tarjei. *Sandeltreet*, s. 50, min kursiv.

26 Seminar „Tarjei Vesaas’ romankunst“, holdt av professor Lisbeth P. Wærp, Universitetet i Tromsø, våren 2008.

27 Bø, Gudleiv – Myhren, Magne. *Draumkvedet. Diktverket og teksthistoria*. Novus Forlag, Oslo, 2002, s. 9, min kursiv.

28 Ibid., s. 7, min kursiv.

29 Myhren, Magne. „Draumkvædet i ny oppsetjing“. I: Bø, Gudleiv – Myhren, Magne. *Draumkvedet. Diktverket og teksthistoria*. Novus Forlag, Oslo, 2002, s. 82.

30 Vesaas, Tarjei. *Sandeltreet*, s. 44.

31 „Sò kom eg meg åt vòtni,/ der isane brunno blå“ (Bø, Gudleiv – Myhren, Magne. *Draumkvedet. Diktverket og teksthistoria*. Novus Forlag, Oslo, 2002, s. 10.) – hvor „kom åt vòtni“ kan betyr „gikk over vannet“ og „brunno“ som preteritum fl av brenna kan tolkas som „hard kjølt“ etter Magne Myhrens analyse. (Myhren, Magne. „Draumkvædet i ny oppsetjing“. I: Bø, Gudleiv – Myhren, Magne. *Draumkvedet. Diktverket og teksthistoria*. Novus Forlag, Oslo, 2002, s. 85)

vokser inne i kroppen hennes som en kime i jorda, skaper et *liv inne* i henne – derfor Liv-ind. Her vises et dobbelspill om livet og døden. Jeg støtter Paul Gjesdahl, som kaller romanen „en moderne, hedensk legende om fødselens og dødens mysterium.“³²

Hjemmet i *Sandelreet* blir mye oftere assosiert med noe åndelig enn med et reelt sted. Atmosfæren i hjemmet er absolutt avpreget av moras tilstand: „... her var også gode glade dager då mor såg seg fritt ikring og arbeidde i huset sitt slik at heile *huset kjende seg vel* um kvelden som etter eit bad.“³³ Her føler vi et slags samband mellom det antropomorforiserte huset (hjemmet) og mora, nesten som om de to blir ett. Når krisen hennes begynner, blir den beskrevet som en symbolsk avgang: mora blir kalt „den burteverande“³⁴, hun spør sønnen sin: „Korleis lever de då?“ som om hun ikke lenger lever med dem under ett tak og når Egil spør: „Er du ikkje *med* du då?“ svarer hun enkelt: „Nei, [...] eg er ikkje det.“³⁵ Hun har allerede dratt på den indre reisen sin og etterlatt *denne heimen* bak seg, men hun har ikke ennå nådd *den andre heimen*. På begynnelsen ser hun bare inn i den, og det hun ser, skremmer henne sikkert, derfor sitter hun *nedklembd*. Det at hun *ser* noe som de andre ikke ser, tematiseres gjentatte ganger i romanen. Romanen får med dette et preg av visjonsdiktning, en genre fra middelalderen, og likheten med *Draumkvedet*, som også tilhører visjonsdiktningstradisjonen, blir bare sterkere.³⁶

Middelalders visjonsdiktning er med Per Thomas Andersens ord „fortellingen om mennesker som i levende live fikk besøke dødsriket.“³⁷ Som eksempel nevner han *Odysseen* og Dantes *Divina Commedia*, og enkelte elementer finner han også i *Draumkvedet*. Gudleiv Bø peker på at „det sentrale i visjonene er ei reise i det hinsidige, oftest gjennom dødsriket – og i form av drømmer eller syner.“³⁸ Med hjelp av etymologi kan man hevde at det at Hilde *ser*, og det hun *ser*, har en ubestridelig viktig betydning i romanen.³⁹ Begrepet visjon stammer fra latin, og betyr en forestilling; det vil si, et syn som innebærer både en visjon og en av de fem sanser. Det blir ofte nevnt at Hilde ser noe, og etter hvert blir det mer konkret også. Allerede hennes første visjon og kriseangrep i romanen forteller at hun først og fremst ser noe som de andre ikke kan se, og ikke minst

32 Sitert etter Vesaas, Olav. *Løynde land. Ei bok om Tarjei Vesaas*. Cappelen, Oslo, 1995, s. 157.

33 Vesaas, Tarjei. *Sandelreet*, s. 10, min kursiv – markerer antropomorforisering av huset.

34 Ibid., s. 11.

35 Ibid., s. 27.

36 Seminar „Tarjei Vesaas' romankunst“, holdt av professor Lisbeth P. Wærp, Universitetet i Tromsø, våren 2008.

37 Andersen, Per Thomas. *Norsk litteraturhistorie*. Universitetsforlaget, Oslo, 2003, s. 54.

38 Bø, Gudleiv. „Draumkvedet i dag?“ I: Bø, Gudleiv – Myhren, Magne. *Draumkvedet. Diktverket og teksthistoria*. Novus Forlag, Oslo, 2002, s. 30.

39 Seminar „Tarjei Vesaas' romankunst“, holdt av professor Lisbeth P. Wærp, Universitetet i Tromsø, våren 2008.

at det er noe uhyggelig: „Mor var vend mot glaset i aust, slik at borni såg det fine anletet hennar i profil. Det var stivna i ein lang stir, og ei ny line hadde *grave* seg fram i det på ein uhugleg måte: like frå auga og ned til munnen.“⁴⁰ På spørsmålet hva hun ser, svarer hun ikke, men det hun ser graver seg fram i ansiktet hennes. Assosiasjon med *en grav* og dermed med død er tilstede.

Etter hvert ser hun ikke bare inn i den andre verden, hun „blir“ inne⁴¹: „...for det meste var ho ute i det dimme endelausa som sumde utum ruta og såg inn. Dei fekk kjensle av umåtelege rom, og tome sugande stille sletter som ingi grense fanst på – mor hadde noko slikt yver seg, ho stod einsam ute der totte ho.“⁴² Men fremdeles kan hun hentes tilbake derfra: „Ho kom tilbakars og greip etter ei hand på slump, det vart Margit si.“⁴³

I visjonsdiktning kommer den reisende tilbake til denne verdenen med et viktig budskap, ofte refereres det til straffer som venter en på den andre siden. Slik gjør Olav Åkneson i *Draumkvedet*: „So møtte eg mannen,/ og kåpa, den var blod;/ han bar eit barn under sin arm/ og gjekk i jordi til knjo.“⁴⁴ Meningen bak visjonslitteratur er å varsle om livet etter døden og å bringe et budskap om hvordan man kan leve bedre i dette livet med tanke på livet etter døden. Bringer også Hilde en beskjed fra *de aude slettene*? Ja, det gjør hun, hennes budskap er at „ein er einsam“.⁴⁵ Tolker vi hennes reise i sammenheng med visjonsdiktningen, må vi forbinde påstanden hennes med *den andre heimen*, fordi det er derfra hun kommer med erkjennelsen sin. Dermed betyr replikken hennes at i døden er man ensom, ikke at livet selv betyr ensomhet. Hun spør barna og mannen sin flere ganger om de er ensomme, og hun påstår det av og til også selv: „Det er *de* som er einsame,“ sier Hilde, og mannen hennes Magnus svarer: „Ja det er me. *Du* er aldri einsam.“⁴⁶ Hun tar dem liksom med seg til den andre siden, derfor kan de oppleve ensomheten på egen kropp: „Ho tok dei med på dei aude slettene der ho virra sjølv – og der kjende kvar seg einsam.“⁴⁷ Men mot slutten av romanen blir grensen mellom de to sidene tydelig igjen: „Er du einsam, Magnus? sa ho burte fra si side liksom. Nei me er tri, svara han hardt.“⁴⁸

40 Vesaas, Tarjei. *Sandelreet*, s. 10, min kursiv.

41 Seminar „Tarjei Vesaas’ romankunst“, holdt av professor Lisbeth P. Wærp, Universitetet i Tromsø, våren 2008.

42 Ibid.

43 Ibid.

44 Bø, Gudleiv – Myhren, Magne. *Draumkvedet. Diktverket og teksthistoria*. Novus Forlag, Oslo, 2002, s. 11.

45 Seminar „Tarjei Vesaas’ romankunst“, holdt av professor Lisbeth P. Wærp, Universitetet i Tromsø, våren 2008.

46 Vesaas, Tarjei. *Sandelreet*, s. 79.

47 Ibid., s. 50.

48 Ibid., s. 101.

Under Hildes indre reise forandrer tids- og romfornemmelse sin karakter. På den ytre reisen følger vi en begrenset syklisk tid som særlig viser seg i årsyklusen i naturen og i jordbruket, og ikke minst i Hildes graviditet som også forestiller en slags naturlig syklus. Naturen og Hilde går gjennom en svært liknende prosess – Hilde oppdager graviditeten sin om våren, som er en fruktbarhetstid for naturen også, og skal føde et barn om høsten, når naturen også gir sine frukter til innhøstning. Parallellen mellom Hilde, eller kanskje kvinnen mer generelt, men særlig morsrollen, og naturen, er tydelig i romanen: „Heile verden grodde, og her gjekk mor og hadde det ikkje ansleis ho enn rughalmen og jordepleplantone...“⁴⁹ Det er noe arketypisk i denne sammenligningen. I de gamle landbrukssamfunnene stod Modergudinnen i absolutt sentrum, jorden var Moderen og alt levende var hennes barn⁵⁰. I romanen er moras sentrale posisjon ofte uttalt i form av bilder: „Ho gjekk i midten, med far og Margit på sidone og Egil til fyretropp.“⁵¹ eller „Ho var eit tre [...] Dei sat atter og var gjerdet kring hagen hennar.“⁵², av og til helt direkte: „Dei samla seg kring midtpunktet for kvar tanke og kvar gjerning.“⁵³

I de primitive samfunnene var månefasene det viktigste målet for alle aktivitetene, og det at en kvinnes kropp gjentar denne månesyklusen, kan i denne sammenhengen bli sett som et guddommeligg trekk. I familien har Hilde en sentral posisjon som ligner veldig mye på den arketypiske morsgudinnens stilling: „Mor stod for ein som eit herlegt menneske, når ein tenkte på henne. Fyrst var ho *alt* som fanst, sidan mest alt, og på nytt alt og nerepå alt – um ein svinga so kom ein tilbakars til henne.“⁵⁴ For fosteret er mor bokstavelig talt *alt*, morskroppen skaper hele barnets univers. Med Hildes figur kommer altså de gamle mytene inn i romanen.⁵⁵ Hun er ikke som de andre gravide kvinnene; „Ho måtte vera ansleis enn ei onnor barntung kvinne.“⁵⁶, når hun går gjennom markene hvor folk driver jordbruk virker hun som urgudinnen, Moder Jord: „Drengene

49 Ibid., s. 82.

50 Mascetti, Manuela Dunn. *Sangen om Eva. Hva mytene forteller om kvinnen*. C. Huitfeldt Forlag, 1991, s. 28.

51 Vesaas, Tarjei. *Sandelreet*, s. 37.

52 Ibid., s. 78.

53 Ibid., s. 89.

54 Ibid., s. 17.

55 I de gamle mesopotamske mytene møter vi ei gudinne som styrer både himmel og jord – Inanna, søstera til mytisk Gilgamesh. Hun drar til dødsriket (som Hilde egentlig også) og i myten finnes også en viktig tresymbolikk: treet blir et symbol på Inannas livsløp: når treet blir plantet om fra en fri natur i hagen hennes, blir det et symbol på hennes modenhet. (Mer om dette i: Smith, Evans Lansing. *The Hero Journey in Literature*. University Press of America, Lanham, 1997, s. 2–12).

56 Ibid., s. 81.

og gjentone som bala med råhøy og turrhøy stod som dei såg sine egne beste draumar gå levande ikring.⁵⁷

I romanen blir Hilde oftest sammenlignet med et tre⁵⁸: „Ho sat der og var liksom eit tre som ein flokk svarte fuglar snart skulde flakse inn i.“⁵⁹ Treet er ofte symbol for mennesket på grunn av en liknende oppreist kroppsform og et likt livsløp med vekst og død, et løvtre med syklisk vekst og tap av løvblad symboliserer gjentagelse og gjenfødelse og et frukttre er ofte et symbol for en fruktbar kvinne.⁶⁰ Noe av urgudinnes absolutte makt hos Hilde ser vi i bildet „Ho var eit tre, tungvind av si eigi frukt, og sugande til seg av himmel og jord.“⁶¹

Som tidligere sagt, forandrer tid og rom seg vesentlig under Hildes indre reise. Tid i den vanlige betydningen forsvinner, symbolsk virker særlig det at faren er tvunget til å selge klokka si, – Hilde blir liksom utenfor tiden og tilnærmet uten en bestemt alder. Hun blir ofte omtalt som barnslig: „Ho var so lunefull som eit barn no.“⁶², hun virker av og til yngre enn barna sine: „Ho stod der som ei mindre syster, totte dei.“⁶³. Hun er en moden, fruktbar kvinne og en 17-år gammel jente samtidig: „Mor let den eine armen hange utanbords og ned i vatnet som då ho var sytten år“⁶⁴). Med innsikt i den andre sida av tilværelsen sammenligner Hilde den oppløste evige tiden med den begrensede menneskelige – resultatet blir uutholdelig: „Det gjeng so snøgt at det finst ikkje meining i det [...] Det er berre so vidt ein hev gripe i det – og so er det ikkje meir. Heile livet.“⁶⁵

Rommet blir også ubegrenset – med uendelige sletter, flate myrer, vide vannoverflatter i romanlandskapet... Å bli absorbert, sugd inn av ufattelige rom („tome sugande stille sletter“⁶⁶) hvor den vanlige menneskelige tiden blir

57 Ibid., s. 86.

58 Bokens tittel gir sammenligningen andre betydninger også – sandeltre, Santalum Album, er et tre med en sterk duft og dets olje brukes som ingrediens i parfyme og terapeutiske midler. Det er trodd at „duften er beroligende og gjør mennesker positive. Ved meditasjon er det herlig å benytte sandeltre, siden duften gjør en rolig og åpen. Den hjelper også mennesker i å komme over skuffelse, og igjennoppta kontakten med medmennesker og verden rundt.“ (hentet fra: http://www.koers.no/index.php?page=shop.product_details&flypage=shop.flypage&product_id=18&category_id=6&manufacturer_id=0&option=com_virtuemart&Itemid=26&vm-cchk=1&Itemid=26)

59 Ibid., s. 29.

60 Mer om tresymbolikken for eksempel i Udo Beckers *The Continuum Encyclopedia of Symbols*.

61 Vesaas, Tarjei. *Sandeltreet*, s. 78.

62 Ibid., s. 69.

63 Ibid., s. 44.

64 Ibid., s. 54.

65 Ibid., s. 28.

66 Ibid., s. 49.

oppløst – dette er døden for Hilde („...mor sat stirde langt burt i synsrandene endå *der ikkje fanst noko*.“⁶⁷). Under reisen er alt til og med i en slags dis som gjør det umulig å oppfatte rommet skikkelig. I dimmen eller disen forsvinner det kjente (huset deres – „Då dei såg mot heimeleidi var der ein tett dis på den kanten.“⁶⁸) og dimmen ligger også over det ukjente („Tvo par tome blanke stålskinor peika inn i disen.“⁶⁹; „Den andre elvabreddi låg i dim.“⁷⁰). Denne disen er typisk for den egne reisen til Hilde og knyttes til usikkerhet og en slags angst for det ukjente. Tidlig i romanen er hun skremt fra det som kommer, hun ber de andre om å bli våkne med henne. Etter hvert trenger hun ikke dette lenger, nær slutten syns hun ikke å være redd i det hele tatt („Ho sjølv såg ut til å bli sikrere. Tungsinnet som hadde herja henne, såg dei lite til no. Ho bad dei ikkje vaka med seg.“⁷¹) Samtidig som hun blir sikrere, forsvinner dimmen helt fra landskapet hennes. Landskapet får klare konturer for Hilde: „Mor sat og let den høgtidsame klårleiken i fjellet strøyme igjennom seg“⁷²; eller litt videre: „Klårleiken. Einsemdi og strengleiken.“⁷³ Altså: Mens hun tidligere i romanen var usikker og redd og „kring kruna hennar var dis“⁷⁴, blir alt klart mot slutten og „ho sumde i *klårleik* ifrå himmelen.“⁷⁵, fordi hun selv er *klar* nå, det vil si forberedt.

Reisen som bilde på et livsløp

Hildes reise mot døden er ikke den eneste symbolske vandringen som skjer under den fysiske reisen, også barna drar på en indre reise. For Egil (12) og Margit (11) blir denne reisen en parallell til det å bli voksen. Steinar Gimnes kommenterer dette slik i sin artikkel om *Sandeltreet*: „Vi forventar at reisa i *Sandeltreet* er ei initieringsreise for dei to borna, men tematiseringa av denne initieringa er langt mindre pertinent i *Sandeltreet* enn i *Vårnatt* og *Brannen*.“⁷⁶ Han sier videre at „det er opp til lesaren å avgjere kva slags konsekvensar denne

67 Ibid., s. 25, min kursiv.

68 Ibid., s. 39.

69 Ibid., s. 37.

70 Ibid., s. 44.

71 Ibid., s. 92.

72 Ibid., s. 96.

73 Ibid., s. 97.

74 Ibid., s. 78.

75 Ibid., s. 96, min kursiv.

76 Gimnes, Steinar. „,Tid' og ,tilvere' i Tarjei Vesaas' roman *Sandeltreet* (1933)“. I: Gimnes, Steinar (red.). Gimnes, Steinar (red.). *Kunstens fortrolling. Nylesingar av Tarjei Vesaas' forfattarskap*, LNU, Cappelen, s. 27.

[initierings]prosessen får.⁷⁷ Etter hans mening er initieringsmotivet i *Sandel-treet* „varsamt teikna“⁷⁸. Jeg vil gjerne vise at denne initieringsprosessen ikke er så ubestemt, og at barnas forhold til verden tematiseres svært ofte og klart i romanen.

Reisemotivet aktualiseres på dette nivået i romanen som et symbol på livet selv, som overgang fra barndommen til et voksent liv. Under reisen vokser barna åpenbart og møter de essensielle elementer av livet – fødselen, døden, og ikke minst erotikken. På begynnelsen av romanen når barna for første gang konfronteres med moras tilstand, kjenner Egil seg for liten til å forstå hva skjer med henne, i rasende forsvar mot sin outsider-følelse anklager han den yngre søstera si: „Du er forliten du og [...] du er mindre enn eg“⁷⁹, fordi inne i seg føler han at Margit forstår mer enn ham. Med svaret hennes kommer det viktige til å bli uttalt tidlig i romanen: „Det er ansleis vera gjente enn å vera det du er.“⁸⁰ Det at „Margit hadde eit strok av raudt på kinn og hals“⁸¹ når hun sa det, antyder at det som barna begynner å føle, er sine egne kropp og kjønn. Med dette kommer en latent erotikk inn i romanen. Den vanlige familieintimiteten blir plutselig ubehagelig for barna. De kjenner det som skam når mora „drog dei like mot barmen sin, dei var blivne store“⁸².

Mesteparten av det som skjer på dette nivået, får vi vite gjennom Egils synsvinkel, derfor er det mye uklart her fordi han har en 12-årigs begrensete perspektiv. Hans følelser skiller seg av og til veldig tydelig fra det som søstera hans opplever, og han mangler ofte innsikt i opplevelsene hennes. Mens han fremdeles tror det er ikke forskjell mellom ham og henne („Me er like me.“⁸³), vet hun allerede at det er tvert imot. Hun vet det ikke rasjonelt, men hun føler det likevel: „Nei eg veit ikkje eg men, du er ikkje gjente du og det er eg.“⁸⁴ At veien til å bli voksen blir vanskelig, føler begge to: „Hjarta deira hogg, og var tunge med dei hogg. Her var mykje underlegt og vondt.“⁸⁵ På begynnelsen av romanen føler de seg ufattelig langt fra voksenverden – foreldrene synes å være veldig gamle i forhold til dem: „Far og mor var veldig gamle, dei var langt yver tredve år.“⁸⁶ Det relative i dette kommer snart fram. Etter hvert blir forskjellen mindre tydelig og til slutt forsvinner den helt.

77 Ibid., s. 29.

78 Ibid., s. 35.

79 Vesaas, Tarjei. *Sandel-treet*, s. 11.

80 Ibid.

81 Ibid.

82 Ibid., s. 13.

83 Ibid., s. 19.

84 Ibid.

85 Ibid.

86 Ibid.

En direkte konfrontasjon med seksualitet får barna når foreldrene kunngjør at moren er gravid. Det kommer flere skam-bølger over Egil i løpet av romanen, skam blir ofte knyttet til farens underordnede posisjon i bygda, eller senere til at faren ikke har penger. Men det kommer også mange skambølger man må knytte til Egils seksuelle selverkjennelse. Han oppdager sin egen seksualitet, og med det begriper han at også foreldrene har sitt seksuelle liv. Moras graviditet virker som et bevis: „Egil torde ikkje sjå upp på henne, og han var sterkt raud. [...] kvar kom denne kjensla av skam ifrå? Ho var her tydeleg. Det er då ikkje noko skam for mor å få eit barn, sa han til seg sjølv, men sjå upp på henne kunde han ikkje.“⁸⁷

Hvordan ser denne erkjenningssprosessen ut? Den er full av spørsmål: „Kvi-for skal mor få det barnet? *spurde* Margit i pine, eg hev *spurt* og dei seier at det er di skuld.“⁸⁸ Flere av dem blir aldri besvart: „Fyrst tagde far ein lang sekund, so sa han med raudt andlet at dette er du for liti til å blande deg upp i.“⁸⁹ Men selv om det blir ikke uttalt, har man en antagelse: „Egil mintest mjukleiken av mor imot seg då ho klembde honom, og det sveiv for honom aningar um kva far kjende til.“⁹⁰ Egil tenker mot sin vilje på foreldrenes intimitet, f. eks. når han holder farens hånd: „...han heldt berre fast i den heite handi. Denne handi kjenner mor, – tenkte han med eitt, hitna, og jaga tanken burt.“⁹¹ Dette kan være et uttrykk for at han virkelig er i en prosess der han er iferd med å bli voksen. Det å erkjenne seksualitet hos menneskene rundt seg er et viktig trinn. Etter hvert kommer han enda videre, han tenker på sin egen seksualitet, ikke tilfeldig akkurat når han hjelper faren med skogsarbeid, og de sager ved: „På ung osp var borken fint bleikgrøn. Fint i skogen. Egil greip seg noko: han stod tenkte på kvinner, gjentor. Mor. Margit.“⁹² Siden mora ofte blir sammenlignet med et tre, virker treet etter dette som et bilde på kvinner generelt.

Barna blir selvfølgelig ikke bokstavelig talt voksne i løpet av månedene på veien, men de får kanskje større innsikt i foreldrenes verden. På begynnelsen av romanen er foreldrenes forhold beskrevet som ideelt: „Far og mor *var* gode venner, og ein undra seg ikkje yver det, dei *skulde* vera det, visst.“⁹³ i barnas verden finnes ikke noe annet enn orden. Med moras depresjon kommer en bevissthet om at uorden finnes også: „Far og mor måtte ha vore uvenner! *Kunde det ogso skje*.“⁹⁴

87 Ibid., s. 22.

88 Ibid., s. 14, min kursiv.

89 Ibid.

90 Ibid.

91 Ibid., s. 84.

92 Ibid., s. 102.

93 Ibid., s. 19.

94 Ibid., s. 29, min kursiv.

Margit føler seg etterhvert mer knyttet til mora, hun krever et slags nærmere samband basert på at de er kvinner begge to. Men mora nekter det mot slutten, ifølge Hilde er alle like ensomme i døden og det finnes ikke noe nærmere samband. Når Margit i en hjerteskjærende scene sier „eg er og gjente“, svarer mor bare „ja kva då? [...] du er einsam.“⁹⁵ Margit går gjennom initieringsprosessen tydelig, det begynner ganske tidlig i romanen, da hun tar på seg noen av moras oppgaver på en veldig diskret måte. Hun legger f. eks. i ovnen i farens rom uten å bli bedt om det. Varme er noe som hører tydelig til hjemmet, vi assosierer varmen med et koselig hjem. Ved å tenne opp tar Margit på seg en av de viktigste oppgavene som har en sterk symbolsk betydning. Det er noe arketypisk i det igjen, ei kvinne skulle passe på ilden. Også helt til slutt, da de bor og jobber i skogen, erstatter Margit mora, hun tenner opp og lager mat. Det å tenne opp er så viktig at hun kaller faren og Egil hjem bare for å nyte varmen fra bålet. Varmen skaper et hjem.

I sluttscenen etter at mora er død, bøyer Margit seg over det nyfødte barnet: „Margit let fingeren sin glide på den arme panna hans, på kinn og hoke. Fingeren var ein leitar som vilde finne dulde årer av livskraft, venleik og skyldskap – det var Livinds vigsel.“⁹⁶ Margit representerer altså nettopp det mora har mistet under dødsdriften. Den fikse idéen om at hun skulle dø, tok livskraften fra henne, i ensomheten før døden mistet hun en følelse av slektskap og viste vennligheten sin mye mer til de fremmede hun møtte på veien enn til familien sin. Hun får for eksempel et sterkere samband med lille Ingeborg på toget enn hun noen gang hadde med dattera si.

Steinar Gimnes tolker „den leitande fingeren til Margit som både gir og søker [...] som uttrykk for det ubestemte og opne i *Sandeltreet*, motviljen mot å lukke diskursen om kategoriar som ‚utvikling‘, ‚mogning‘, ‚innsikt‘, ‚erkjening‘.“⁹⁷ Slik jeg tolker det, viser sluttscenen en virkelig modning hos Margit. Selv om fingeren hennes er „ein leitar“, vet hun allerede hva hun leter etter, og det kan tolkes som et klart tegn på modning.

Avslutning

Sandeltreet er ikke noen vanlig vandringsroman. Det er en underlig roman om alt en reise kan symbolisere for et menneske. Jeg har konsentrert meg mest om to symbolske reisefortolkninger; reise som overgang til dødsriket og reise

⁹⁵ Ibid., s. 109.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Gimnes, Steinar. „Tid‘ og ‚tilvere‘ i Tarjei Vesaas’ roman *Sandeltreet* (1933)“. I: Gimnes, Steinar (red.). *Kunstens fortrolling. Nylesingar av Tarjei Vesaas’ forfattarskap*. LNU, Cappelen, s. 35.

som parallell til livsløp. Jeg har villet vise hvor kompleks og rikt reisemotivet i romanen egentlig er. Det å forstå kompleksiteten i reisemotivet er et nødvendig vilkår for å forstå romanen. Jeg støtter Steinar Gimnes i hans tolkning, og andre litteraturvitere, som hevder at grensen i Tarjei Vesaas' forfatterskap, som tradisjonelt sett ligger mellom *Kimen* og de tidligere romanene, ikke er så brå, og at det allerede i mellomkrigsromanene finnes mange tegn som peker mot den senere „store“ Vesaas' skrivemåten.

Litteraturliste

Primærlitteratur:

Vesaas, Tarjei. *Sandelstreet*. I: Skrifter i samling, band 6, Det Norske Samlaget, Oslo, 1988, s. 9–109.
Draumkvædet. I: Bø, Gudleiv – Myhren, Magne. *Draumkvædet. Diktverket og teksthistoria*. Novus Forlag, Oslo, 2002, s. 7–12.

Sekundærlitteratur:

Andersen, Per Thomas. *Norsk litteraturohistorie*. Universitetsforlaget, Oslo, 2003.
 Becker, Udo. *The Continuum Encyclopedia of Symbols*. Continuum, New York, 1992.
 Bø, Gudleiv. „Draumkvædet i dag?“ I: Bø, Gudleiv – Myhren, Magne. *Draumkvædet. Diktverket og teksthistoria*. Novus Forlag, Oslo, 2002, s. 13–48.
 Gimnes, Steinar. „Ved den vanskelege vegen“. *Mot-skrift*, hefte 1&2, 1988, s. 32–47.
 Gimnes, Steinar. „‘Tid’ og ‘tilvere’ i Tarjei Vesaas' roman *Sandelstreet* (1933)“. I: Gimnes, Steinar (red.). *Kunstens fortrolling. Nylesingar av Tarjei Vesaas' forfatterskap*. LNU, Cappelen, s. 23–42.
 Mascetti, Manuela Dunn. *Sangen om Eva. Hva mytene forteller om kvinnen*. C. Huitfeldt Forlag, 1991.
 Myhren, Magne. „Draumkvædet i ny tekstoppsettning“. I: Bø, Gudleiv – Myhren, Magne. *Draumkvædet. Diktverket og teksthistoria*. Novus Forlag, Oslo, 2002, s. 49–95.
 Smith, Evans Lansing. *The Hero Journey in Literature*. University Press of America, Lanham, 1997.
 Solstad, Dag. „Mors stille arm/ når langt utover/ gravkammeret i Vinje./ I sol/ toreslag/ og frost.“ I: Heggelund, Kjell – Skjønberg, Simen – Vold, Helge (red.). *Forfatterens Litteraturhistorie*, bind 3, Gyldendal, Oslo, 1981.
 Ulven, Tor. „Hjem til det ukjente“. *café Existens*, hefte 3/4, 1988, s. 77–87.
 Vesaas, Olav. *Løynde land. Ei bok om Tarjei Vesaas*. Cappelen, Oslo, 1995.

Andre kilder:

Deltakelse i seminar NOR-2317 „Tarjei Vesaas' romankunst. Spesialemne for utenlandske studenter“, holdt av professor Lisbeth P. Wærp ved Universitetet i Tromsø, våren 2008.

